

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 18 (1958)

Heft: 4: Probleme der nordischen Renaissance

Artikel: Die Basler Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln

Autor: Cetto, Anna Maria

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-164371>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Basler Holbein-Tafel mit den zwei Schädeln

Von ANNA MARIA CETTO

(TAFELN 65–68)

Das berühmte Triptychon der Familie Bracque von Rogier van der Weyden ist im Louvre mit geöffneten Flügeln aufgestellt. Im Mittelbild (Tafel 65, 1) sehen wir Christus zwischen Maria und Johannes Evangelista in Halbfigur vor einer Landschaft, auf den Flügeln links Johannes den Täufer, rechts Maria Magdalena. Mittels zweier Spiegel, die hinter den Flügeln angebracht sind, ist nur mühsam wahrzunehmen, dass die Aussenseiten bemalt sind. In der neueren Rogier-Literatur ist die Aussenseite der Flügel dieses Hausaltärens, das im übrigen als ein «makellooses Meisterwerk» gepriesen wird, nicht abgebildet, selbst Friedländer¹ nennt nicht einmal deren Bildmotive (Tafel 65, 2/3). Nur einmal, als 1913 das Werk vom Louvre erworben wurde, brachte die Gazette des Beaux-Arts² eine Abbildung der Aussenseite, die durch ihre Darstellung: links ein Totenschädel, der gegen einen Ziegelstein lehnt, rechts ein Grabkreuz, wie auch durch die Inschriften höchst eindrucksvoll wirkt. Die Inschrift im Kreuz lautet: O MORS QUAM / AMARA EST / MEMORIA / TUA HOMINI IUSTO ET PACEM HABENTE IN SUBSTANTIIS SUIIS / VIRO QUIETO ET CUIUS DIE DIRECTE SUNT IN OMNIBUS / ET ADHUC / VALENTI / ACCIPERE / CIBUM. ECCL / XLI. – Ein Wortspiel enthält die französische Inschrift auf dem Rahmen des linken Flügels: «Mires vous si orgueilleux et avers / mon corps fut beaux ore est viande à (vers)». Diese Worte, die der Totenschädel spricht, erscheinen wie eingemeisselt in den Rahmen, der so gemalt ist, als wäre er aus braunen Steinen zusammengefügt. Der verwitterte Ziegelstein ist rot, der Schädel gelblich, das Kreuz wie aus grünlichem Stein oder Marmor. Oben in den inneren Bildecken sehen wir die Wappen von Jehan Bracque, Sohn des Mestre de la Monnoie in Tournai, und seiner Gattin Cathérine de Brabant, die er um 1450/1451 geheiratet hatte. Die Namen «Bracque et Brabant» oben im rechten Rahmen sind kaum noch erhalten. Da Jehan Bracque schon Mitte 1452 gestorben ist, nimmt man an, dass Rogier das Hausaltärchen des jungen Ehepaares etwa 1451 geschaffen hat, also kurz nach seiner Rückkehr aus Italien, wo er im Anno Santo 1450 geweiht hatte.

Wie ist nun diese Darstellung zu verstehen? Kreuz und Schädel sind durch ihre Worte für den Beschauer – und das war das junge Ehepaar – ein Memento mori. Das strahlende Innere des Hausaltärens hingegen eröffnet die Zukunftshoffnung auf Christi Wiederkehr als Weltenrichter und auf die ewige Seligkeit.

Diese Interpretation wird bestätigt durch die Aufschrift auf dem Täfelchen von Memling oder seiner Werkstatt (Tafel 66, 7) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, das sich im Strassburger Museum befindet³. Die ursprüngliche Anordnung ist leider nicht mehr bekannt. Von acht Täfelchen – es

¹ Max I. Friedländer, Rogier van der Weyden, Berlin 1924, S. 100. – Hermann Beenken, Van der Weyden, München 1951, S. 67–68.

² Paul Leprieux, Un triptyque de Roger de la Pasture au Musée du Louvre. In: Gazette des Beaux-Arts, année 55, 1913, II^{me} Sérm., p. 261.

³ Musée des Beaux-Arts de la Ville de Strasbourg, Catalogue des Peintures Anciennes, 1938, p. 57, n° 73.

waren vier doppelseitig bemalte, die nun auseinandergesägt sind, ohne dass man noch ihre Zusammengehörigkeit festgestellt hätte – eines Polptychons also, scheint das mit dem Totenschädel, nach der Perspektive zu urteilen, die Aussenseite des linken Flügels gewesen zu sein. Wahrscheinlich korrespondierte hiermit das Wappen des Besitzers, eines Venezianers, der eine Flämin ehelichte. – Während bei Rogier Schädel und Kreuz in unbestimmter Tiefe hinter dem gemalten Steinrahmen erscheinen, ist hier in Grisaille eine Nische gemalt, in welcher der Totenschädel liegt. Auch hier ergreift der Totenkopf selbst das Wort: SCIO ENIM QUOD REDEMPTOR MEUS VIVIT / ET IN NOVISSIMO DIE DE TERRA SURRECTU/RUS SUM ET RURSUM CIRCUMDABOR PELLE / MEA ET IN CARNE MEA VIDEBO DEUM SALVATOREM MEUM. JOB. XIX. Cap.

Der Besitzer dieses Polptychons, auch er ein Laie, wie die Auftraggeber des Bracque-Triptychons, betete also, wenn er vor sein geschlossenes Hausaltärchen trat, mit den Worten des Hiob, was der Totenschädel spricht. Die Identifizierung ist hier noch weiter geführt, denn er hatte, wenn er die Worte mitsprach, ein Memento mori und zugleich sein post-mortem-Porträt vor Augen. Das Täfelchen mit Christus in der Glorie bildete offenbar das Hauptbild der Innenseite.

Wiederum vollständig erhalten ist das Diptychon des Jehan Carondelet von Mabuse aus dem Jahre 1517 (Tafel 66, 4 u. 5). Ähnlich wie das Rogier-Triptychon ist es im Louvre in einer Vitrine aufgestellt und die Rückseiten sind durch Spiegel sichtbar gemacht. Das geöffnete Altärchen zeigt links das Porträt des betenden Jehan Carondelet. Den Inhalt seiner Bitte gibt die Umschrift auf dem Rahmen des Madonnenbildes an: MEDIATRIX NOSTRA QUE ES POST DEUM SPES SOLA TUO FILIO ME REPRESENTA. Das Wort *representare* wird im Doppelsinn aufgenommen in der Umschrift des Porträts: REPRESENTACION DE MESSIRE JEHAN CARONDELET HAULT DOYEN DE BESANCON EN SON EAGE DE 48 ANS. Auf der Rückseite des Porträts – also auf dem geschlossenen Diptychon aussen – findet sich das Wappen des Carondelet und sein Wahlspruch: MATURA. Einen Totenschädel, der um so mehr Grauen erregt, als der Unterkiefer abgetrennt ist, hat der Künstler in bravouröser Malerei auf die Rückseite der Madonnen tafel gesetzt (Tafel 66, 6). Unten ist der Wahlspruch MATURA wiederholt, während wir oben aus dem Schriftband lesen: FACILE CONTEMNIT OMNIA QUI SE SEMPER / COGITAT MORITURUM. HIERONIMUS. 1517. Auch Carondelet musste also, wenn er diesen Schädel betrachtete, sein eigenes künftiges Abbild darin sehen. Der Maler hat sehr wohlüberlegt für die halbrunde Nische die frontale Sicht und nicht eine schräge Perspektive gewählt, da man die Tafel ja, wenn das Diptychon geschlossen war, für sich allein betrachtete.

Wie gut fügt sich in diesen Zusammenhang die kleine Tafel mit zwei Totenschädeln, die in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung als: Ambrosius Holbein, Zwei Totenköpfe in einer Fenster-nische (Tafel 67, 8), ausgestellt ist, eine der Kostbarkeiten des Amerbachschen Kabinetts. Die Prüfung der Rückseite der Tafel, die Herr Dr. P.-H. Boerlin freundlichst mit mir vornahm, erwies, dass diese geschliffen ist und einige Präparierungsspuren aufweist. Man darf also annehmen, dass hier ein Bild ausgeführt oder mindestens geplant war. Im Amerbachschen Inventar D von 1586 ist das Bild ohne Nennung eines Malers aufgeführt: «ein klein hültzin täfelin darauf zween todenkopf mit gefelschten farben» – womit die Braun-in-Braun-Malerei bezeichnet wird. Weil kein Bild der Rückseite erwähnt ist, kann man schliessen, dass die Tafel damals nicht doppelseitig bemalt, ja dass wohl nie ein Gemälde auf der Rückseite ausgeführt worden war. Es ist also offenbar beim Projekt geblieben, das heisst, unser Täfelchen ist ein unfertiger Flügel für ein geplantes Diptychon oder Triptychon. Aus Gründen der Perspektive ist eher anzunehmen, dass es sich um die rechte Aussenseite eines Triptychons handelt. Auf der linken Tafel müsste man sich bei entsprechender perspektivischer Behandlung eine Darstellung der zugehörigen Wappen vorstellen. Auf der Innenseite wäre in Halbfigur je ein Porträt zu denken und auf der Mitteltafel des Triptychons vielleicht Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer, also die Deesis-Gruppe des Weltgerichtes. Maria und

Johannes treten darin ja als Mittler für die Menschen auf, die soeben der Erde entsteigen und wieder von ihrer Haut umhüllt werden, um im Fleische ihren Erlöser zu schauen.

Es wäre nun die Frage nach dem Autor des Basler Täfelchens und die nach seiner Datierung aufzuwerfen. In der Öffentlichen Kunstsammlung hängt es als «Ambrosius Holbein», eine Zuschreibung, die auf Remigius Faesch zurückgeht. Hans Kogler äussert sich in seinem Ambrosius-Holbein-Artikel in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon zu dem Bilde: «Ich kann in der Malweise, die vorzüglich ist, nichts näher für Ambrosius Sprechendes erkennen.» H. A. Schmid bemerkte in einem Führer durch die Öffentliche Kunstsammlung Basel 1930 zu dem Täfelchen, dass es wegen der Präzision der Darstellung doch wohl eher dem Bruder Hans zu geben sei. In seinem dreibändigen Werk über Hans Holbein (Basel 1945–1948) erwähnt er es leider überhaupt nicht. Erst nach Ausarbeitung der hier niedergelegten Gedankengänge bemerkte ich, dass Paul Ganz in seinem Phaidon-Band über die Gemälde Hans Holbeins⁴ das Täfelchen im Katalogteil klein abbildet, es wegen seiner Realistik entschieden für Hans in Anspruch nimmt, auf etwa 1516 datiert und zugleich vermutungsweise als Aussenseite des Knaben-Diptychons von Ambrosius anspricht. Eine Begründung dieser Vermutung gibt er nicht⁵.

Was die Autorschaft angeht, so pflichte ich den drei Gelehrten bei: Nicht Ambrosius hat das Täfelchen gemalt, sondern sein viel schärfer beobachtender Bruder Hans. Allerdings möchte ich nicht bei einer Behauptung stehenbleiben, sondern einen Beweis aus dem Œuvre von Hans Holbein d. J. erbringen (Tafel 67, 9). Das kleinste seiner etwa 50 Zieralphabete, dessen Initialen nur etwa 1,45 cm im Quadrat messen, zeigt beim Buchstaben F zwei Schädel ohne Unterkiefer in jener Anordnung, wie wir sie aus dem Täfelchen kennen. Der linke Schädel liegt genau gleich, so dass man gegen das Loch in der Schädelbasis blickt, während der rechte Totenkopf etwas stärker vorgeneigt ist. Es kann kein Zweifel bestehen, hier schwebte dem Künstler die Komposition des Täfelchens vor. Das Alphabet erschien erstmals im März 1523 bei Petri. Das Täfelchen dürfte früher entstanden sein: um 1520. Hans Holbein wird, als er das Alphabet ausschmückte, um so eher diese Komposition verwendet haben, als das Triptychon nicht ausgeführt worden war, sondern das Täfelchen als Fragment eines solchen Projektes dastand. Möglicherweise war der Besteller vom ursprünglichen Plan abgekommen und hatte seinen Auftrag geändert, als er sah, wie realistisch die Totenköpfe ausgefallen waren.

Merkwürdig genug ist es, dass Holbein wenig später seine Holzschnittfolge des Totentanzes – entgegen der herrschenden Tradition, der er darin weitgehend gefolgt war – ausser mit einem Jüngsten Gericht mit einer weiteren Darstellung (Tafel 67, 10) beschliesst, die in einem der Probedrucke «Die wapen des Thotß», in dem anderen «Gedenck das end» heisst. Dies ergibt den gleichen Sinn wie der lateinische Bibelvers, der in der Lyoner Erstausgabe von 1538 über dem Holzschnitt steht: «Memorare novissima et in aeternum non peccabis. Eccl. VII.» Nachdem im Totentanz der Reigen der Stände vorübergezogen ist, zeigt Holbein also die Auferstehung des Fleisches und schliesslich sozusagen die Moral der Geschichte, die Ermahnung an jeden Einzelnen persönlich, der auch unmittelbar angesprochen wird. Eigenartig, dass Holbein für diesen Appell an jedermann eine Komposition wählt, wie er sie für Wappenscheiben zu entwerfen pflegte. Die Holbein-Literatur spricht hier gewöhnlich von einem «wappenhaltenden Patrizierpaar». Richtiger würde man sagen, dass die Frau eine Hand an die Helmzier hält, der Mann hingegen – was seltsamerweise noch nicht beobachtet wurde – auf der Rechten etwas vorweist, während er die Linke sprechend erhebt, denn er

⁴ Paul Ganz, Hans Holbein d. J., Die Gemälde, Phaidon Press, Birkhäuser, Basel 1950, S. 211, Nr. 29.

⁵ Wäre die Vermutung von P. Ganz zutreffend, so müsste das Täfelchen mit den Totenköpfen von einem der Knabenbildnisse abgesägt worden sein, und zwar schon bevor diese 1586 erstmals im Inventar D des Amerbachschen Kabinetts genannt werden, was an sich bereits unwahrscheinlich ist. Die Parkettierung der Knabenbildnisse lässt eine Untersuchung der Rückseiten nicht zu. M. E. spricht der Zustand der Rückseite des Totenkopf-Täfelchens und auch seine Dicke gegen die Annahme des Zersägens, abgesehen von dem Unterschied der Masse, der allerdings nur geringfügig ist (Knabenbildnisse, Inv. Nr. 294 u. 295: 33,5 × 27, bzw. 28 cm. Totenkopf-Täfelchen, Inv. Nr. 299, 33 × 25 cm).

ist es offenbar, der uns die Ermahnung zuruft. Die Helmzier bilden ein Stundenglas und zwei Knochenarme, die etwas halten «*what appears to be a rock*», meint Clark⁶.

Auf der dem Holzschnitt gegenüberstehenden Seite beginnt der Text mit dem Satze: «*Qui est-ce qui a laissé la Pierre angulaire, dict Job?*» Der herausgebrochene Eckstein ist es, der mit dem Tode verglichen wird. Weiter ist dann die Rede von dem Stein, der unseren Fuss bedroht. Deshalb ist an der Basis rechts unten und links vor dem Fusse des Mannes der Eckstein herausgebrochen, deshalb hält er wohl selber auch einen Stein auf der Rechten und heben die Knochenarme drohend den Eckstein: «*La Mort pareillement . . . tombante esgalle aussi toutes puissances, richesses, haultainetez, et délices en ung coup les desrompant*», so heisst es in der altertümlichen Sprache des Buches.

Rückblickend zu Rogiers Bracque-Altärchen erkennen wir nun auch die Bedeutung des Ziegelsteines, gegen den der Totenkopf lehnt. Hatte Holbein das Triptychon in Tournai gesehen? Oder waren es andere, bildliche, vielleicht auch literarische Traditionen, welche die Brücke zwischen Rogier und Holbein schlugen? – Holbein hat jedenfalls in den beiden letzten Holzschnitten zum Totentanz, im Jüngsten Gericht und im Memorare novissima, Bildmotive verwendet und verwandelt, denen wir in den niederländischen Hausaltärchen begegnet waren.

Die Basler Tafel mit den zwei Totenköpfen hat zu einem zyklischen Ganzen mit *zwei* Bildnissen gehört und nicht etwa zu einem solchen mit nur einem Porträt. Dafür findet sich ein Anhaltspunkt in dem Wiener Doppelbildnis des Malers Hans Burgkmair und seiner Frau von Laux Furtenagel aus dem Jahre 1529 (Tafel 68, 13)⁷. Die Frau hält einen Spiegel, in dem man *zwei* Totenköpfe erblickt und über dessen Rand die Inschrift läuft: ERKEN DICH SELBS. Der erklärende Vers zu Häupten des Malers lautet: SOLLICHE GESTALT UNSER BAIDER WAS / IM SPIEGEL ABER NIX DAN DAS. Hinter der Fassade seiner gegenwärtigen Gestalt erblickt das Malerehepaar sozusagen auf weite Sicht «*nix dan das*», nichts als sein post-mortem-Bildnis, zwei Totenschädel. Daraus lässt sich für unser Basler Täfelchen folgern, dass *zwei* Totenschädel im Bilde auf *zwei* Porträtierte Bezug haben.

Hans Holbein selber hat später ebenfalls in einem Doppelporträt das Motiv des Totenkopfes auf eigenartigste Weise behandelt. Als er 1533 einen grossen Bildnisauftrag in England ausführte, nämlich das Gemälde «Die französischen Gesandten» der Londoner National Gallery (Tafel 68, 11). Hier erblickt man, von oben seitlich herabsehend, auf dem eigentümlichen Gegenstand, der schräg zwischen Fussboden und Schaugestell lehnt, einen riesigen, verzerrten Totenschädel. Dass dieser Totenkopf ebenso wie der am Barettzeichen des Auftraggebers Jean de Dinteville (links im Bilde) als ein Symbol aufzufassen sei, hat man stets geglaubt, um so mehr, als Dinteville an einem schweren Fieber litt, als Holbein das Porträt malte. Nun wird sich Holbein aber kaum einfach den Scherz eines Vexierbildes erlauben haben. Darf man dann nicht annehmen, dieses Motiv sei so gedacht, dass eben Dinteville, würde er herabblicken, auf einer gewölbten, spiegelnden Fläche seinen Totenkopf sähe, der ihm gewaltig vergrössert und verzerrt erscheinen müsste. Die beiden Gelehrten, die sich auf Musik, Astronomie und Mathematik verstanden, werden auch über optische Erscheinungen genügend unterrichtet gewesen sein, um das gemalte Phänomen nicht nur in seiner Symbolik, sondern auch rein visuell zu begreifen (Tafel 68, 12).

Wenn Holbein hier mit der Darstellung des Totenkopfes auf einer gewölbten Spiegelfläche so weit über das Burgkmair-Bildnis hinausgehen konnte, so stützte er sich gewiss – wie Wilhelm Stein mit Recht zu dem Bilde betont hat⁸ – auf Lionardo, in dessen Studienblätter er auf einem der Schlösser Franz I. hatte Einsicht nehmen können. Aber welchen Schritt hat Holbein in den etwa 13 Jahren seit dem Basler Täfelchen getan!

Sub specie der Basler Renaissancetagung seien in der gebotenen Kürze einige Gedanken zu-

⁶ James M. Clark, *The Dance of Death by Hans Holbein*, Phaidon Press, London 1947, p. 118.

⁷ Kunsthistorisches Museum, Katalog der Gemäldegalerie, II. Teil, Wien 1958, S. 56-57, Nr. 167.

⁸ Wilhelm Stein, *Hans Holbein*, Berlin 1929, S. 246.

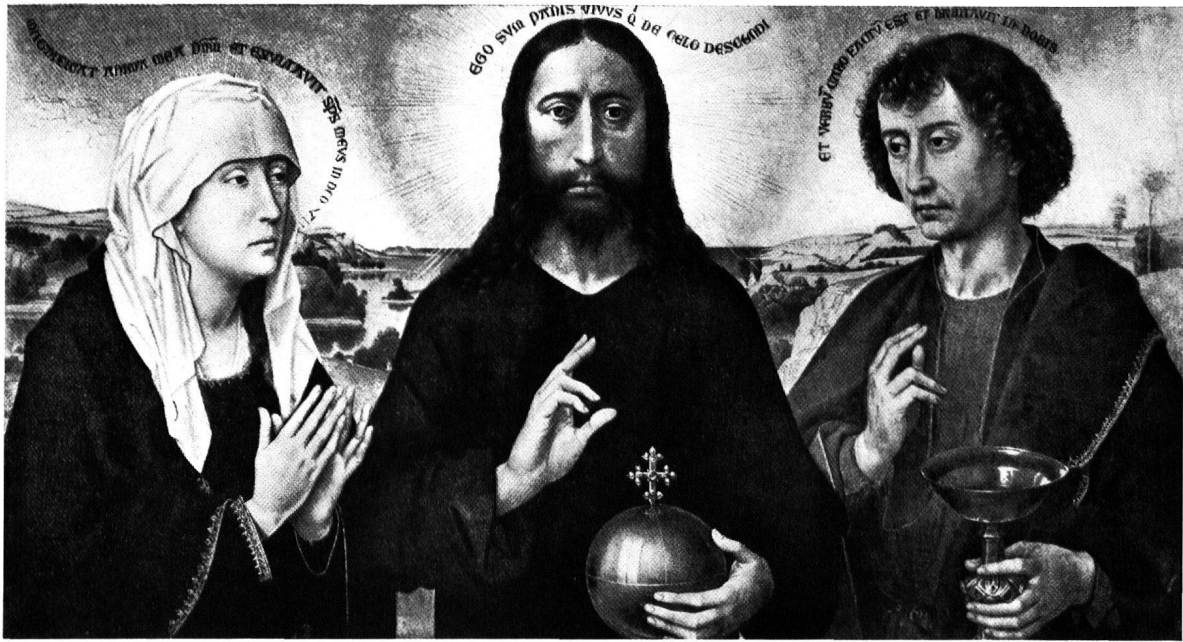
sammengefasst: Das Täfelchen mit den zwei Totenköpfen, eine hervorragende Malerei, *mira industria*, wie Faesch sagt, ist Hans Holbein d. J. um 1520 zuzuweisen. Es darf nicht als Naturstudie, Genrebild, *nature morte*, selbständiges *Memento mori* oder *Vanitas*-Bild aufgefasst werden. Die Tafel ist vielmehr Fragment eines zyklischen Ganzen, vermutlich eines Hausaltärchens mit zwei Porträts in Halbfigur, das aus der niederländischen Tradition erwachsen ist, die wir von Rogier über Memlings Atelier und Mabuse verfolgen können. Das Triptychon ist offenbar nicht zu Ende geführt worden, sei es, weil zu dieser Zeit die reformatorische Bewegung in Basel so stark anschwell, dass man den Plan eines Hausaltärchens mit zwei Bildnissen fallen liess, vielleicht zugunsten zweier völlig säkularisierter Porträts, sei es, weil die renaissancehafte Deutlichkeit und Realistik eines vergitterten Grufffensters mit zwei wie zufällig dort liegenden, kieferlosen Schädeln als *Memento mori* und ihr Zukunftsporträt den beiden Auftraggebern nicht mehr erträglich vorkam. Verwenden konnte Holbein dann seine Bild-Erfindung nur in kleinem Maßstab als Ornament einer Holzschnittinitiale, worin ja weit freierer Spielraum gegeben war als in der Tafelmalerei.

Der letzte Holzschnitt der Totentanzfolge «Die wapen des Thotß» zeigt nicht nur Renaissanceformen in den Architekturteilen, dem Wappenschild, der Kleidung des Patrizierpaares, es unterscheidet sich auch als Komposition kaum von einer Renaissance-Wappenscheibe. Anders als in den Bildern von Rogier und Memling ist es hier nicht der Schädel, der die ermahnenden Worte an den Beschauer richtet. In den Hausaltärchen war der Totenkopf der Kopf eines Toten, in Holbeins Wappenholzschnitt aber ist er nur das Wappenzeichen des personifizierten Todes, also ein Emblem, ebenso wie der Stein der Helmzier darin zum Emblem geworden ist. Humanistische Abstraktion und Emblematisierung sind mit Renaissance-Formen hier ein inniges Bündnis eingegangen.

Schliesslich ist in dem Doppelbildnis Dintevilles und seines Freundes zu London der Totenkopf als geheimnisvoll-ungeheuerliches Spiegelbildnis Dintevilles gedacht. Riesig vergrössert und unsäglich verzerrt ist er ein erstaunliches Dokument des Manierismus in einem der bedeutendsten Werke Holbeins. Der grosse Klassiker konfrontiert hier das Antlitz des Lebenden mit dem rätselhaften Zerrbild des Toten, konfrontiert Schönheit mit verstecktem, übergroßem Grauen.

BILDNACHWEIS

- | | | |
|----------|------|--|
| Tafel 65 | 1 | Reproduktion aus H. Beenken, Rogier van der Weyden, München 1951, Tf. 190 |
| | 2-3 | Photo Giraudon Paris, No 25781 |
| Tafel 66 | 4-6 | Archives Photographiques, Paris |
| | 7 | Photo Giraudon Paris, No 22709 |
| Tafel 67 | 8-10 | Öffentl. Kunstslg. Basel |
| Tafel 68 | 11 | Reproduktion aus P. Ganz, Hans Holbein der Jüngere, Gesamtausgabe der Gemälde, Basel 1950, Tf. 113 |
| | 12 | Reproduktion aus P. Ganz, a. a. O., p. 227, Abb. 22 |
| | 13 | Reproduktion aus d. Katalog der Burgkmair-Ausstellung, Augsburg 1931, Umschlagbild |



1

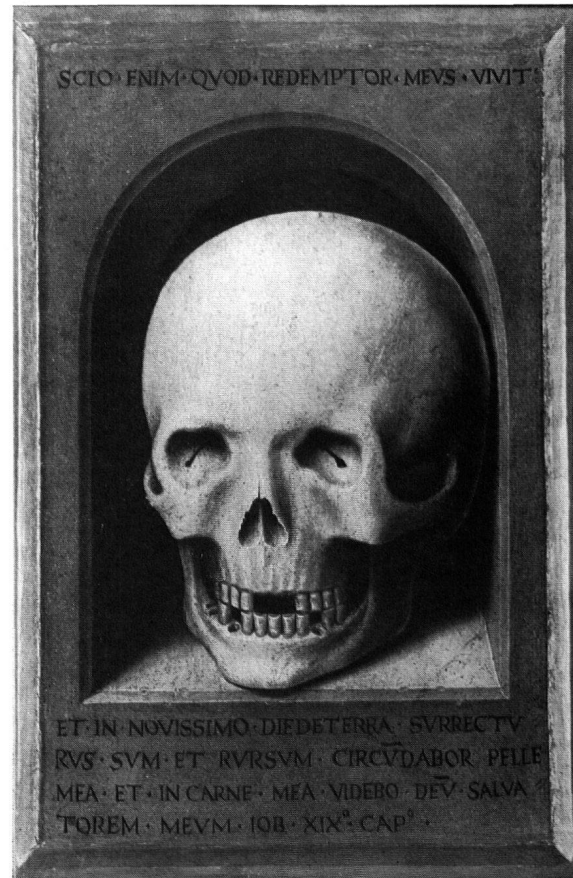
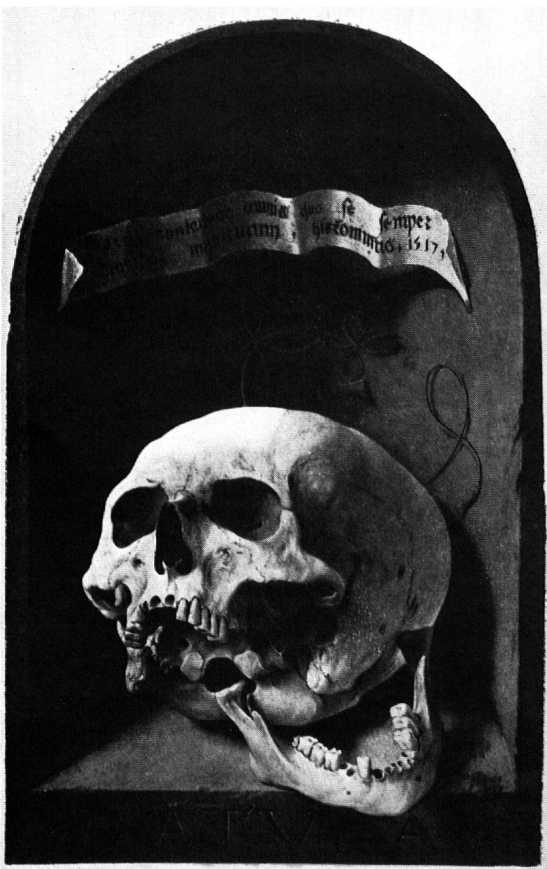


2

3

Rogier van der Weyden, Triptychon der Familie Bracque-Brabant. Paris, Musée du Louvre: 1 Inneres, Mittelbild.
2-3 Äusseres

DIE BASLER HOLBEIN-TAFEL MIT DEN ZWEI SCHÄDELN



4-6 Jan Gossaert, genannt Mabuse, Diptychon des Jehan Carondelet. Paris, Musée du Louvre: 4, 5 Inneres. — 6 Rückseite des geschlossenen Diptychons. — 7 Hans Memling (?), Täfelchen eines Poliptychons. Strassburg, Musée des Beaux-Arts

DIE BASLER HOLBEIN-TAFEL MIT DEN ZWEI SCHÄDELN



8



9



10

8 Hans Holbein d. J., Zwei Schädel in einer Fensternische. Öl auf Holz. H. 33 cm, Br. 25 cm. Aussenseite vermutlich eines Triptychons. Basel, Öffentliche Kunstsammlung. – 9 Hans Holbein der Jüngere, Initiale F mit zwei Schädeln. Aus dem Alphabet mit Genreszenen und Meerweibchen, 1523 (mehr als 3fach vergrößert). – 10 Hans Holbein der Jüngere, «Die wapen deß Thotß», Probedruck zum Totentanz

DIE BASLER HOLBEIN-TAFEL MIT DEN ZWEI SCHÄDELN



11



12



13

11 Hans Holbein der Jüngere, Die französischen Gesandten. London, National Gallery. – 12 Entzerrung des Totenkopfes (Detail aus 11). – 13 Laux Furtenagel, Doppelbildnis Hans Burgkmairs und seiner Frau. Wien, Kunsthistorisches Museum

DIE BASLER HOLBEIN-TAFEL MIT DEN ZWEI SCHÄDELN